TYE Missa Euge bone · Peccavimus
Western Wynde Mass

THE CHOIR OF
WESTMINSTER ABBEY

JAMES O'DONNELL

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 8*

FRANÇAIS ☞ *page 13*

DEUTSCH ☞ *Seite 17*

CHRISTOPHER TYE

(*c*1505–before 15 March 1573)

1	**Quaesumus omnipotens et misericors Deus** 6vv	[6'25]
	Missa Euge bone 6vv	[22'04]
2	Gloria	[5'55]
3	Credo	[4'53]
4	Sanctus	[3'46]
5	Benedictus	[2'22]
6	Agnus Dei I	[1'03]
7	Agnus Dei II	[1'32]
8	Agnus Dei III	[1'18]
9	Agnus Dei IV	[1'13]
10	**Give almes of thy goods** 4vv	[1'47]
11	**Christ rising** 6vv	[3'40]
12	**Peccavimus cum patribus nostris** 7vv	[11'39]
	Western Wynde Mass 4vv	[24'39]
13	Gloria	[6'32]
14	Credo	[6'53]
15	Sanctus	[4'01]
16	Benedictus	[2'38]
17	Agnus Dei I	[1'05]
18	Agnus Dei II	[1'38]
19	Agnus Dei III	[1'48]
20	**Nunc dimittis** 4vv	[3'33]

THE CHOIR OF WESTMINSTER ABBEY

JAMES O'DONNELL conductor

CHRISTOPHER TYE was a direct contemporary of Thomas Tallis—both composers were born in the first decade of the sixteenth century, around the year 1505. Given the high regard in which both men were held during their lifetimes, it is remarkable that no records survive that point to what either Tallis or Tye was doing before the 1530s. From then on, the biographies of both men come into focus: while Tallis worked at Dover Priory and subsequently at Waltham Abbey (both institutions were dissolved while Tallis was in post) and then moved to Canterbury to sing in the cathedral, Tye supplicated for a Cambridge BMus in 1536 and sang as a lay clerk at King's College. Both composers became well connected at court, both were extremely adept at writing Latin sacred music for the Roman Catholic Church and English-texted music for the reformed Church of England, and both composers were appointed in their late thirties to important posts which they held with aplomb (Tallis was a Gentleman of the Chapel Royal in London for over forty years, and Tye was Master of the Choristers at Ely Cathedral for twenty). Neither composer concerned himself to any great degree with writing secular vocal music, yet both were actively involved in the composition of instrumental music—Tallis's focus was keyboard music, while Tye's preferred soundworld was that of the viol consort. Their religious leanings were, however, different, although both men individually navigated a safe course through the choppy waters of the politics of the mid-sixteenth century. Tallis was a Roman Catholic, who nevertheless managed to work productively for the Church of England during both Edward VI's and Queen Elizabeth's reigns, while Tye had clear Protestant leanings, although he contributed fully to Roman Catholic worship during the reign of Queen Mary. But whereas Tallis was described as 'mild and quiet', Tye was considered 'peevish and humoursome'. This resonates within the music of the two composers: where Tallis's music is generously persuasive, Tye's music is wilful. The result is that Tye frequently brings the listener up short with bold and uncompromising gestures; but for every startlingly obstinate moment in Tye's surviving output, there are many more instances of breathtaking beauty. Tye was evidently his own man, and his musical boundaries were clearly defined and plainly drawn. Perhaps this is why another obdurate figure of the period (Henry VIII) is reported to have described Tye in glowing terms: 'England one god, one truth, one doctor hath for music's art—and that is Dr Tye.'

This recording brings together a selection of Tye's sacred music for four, six, and seven voices. Two Masses and two non-liturgical Prayer-Motets in Latin are heard alongside an Offertory Sentence, an Easter Introit, and an Evensong Canticle in English. All of the music is recognizably by the same composer, although the function and effect of each piece is markedly different. An audibly unique feature of Tye's harmony is the 'interrupted subdominant cadence', and it occurs on this recording no fewer than ten times (the interrupted subdominant cadence is not to be confused with the more common 'English cadence' which occurs in the music of many Tudor and Jacobean composers and even flowed from the pens of certain Continental composers of the day). The interrupted subdominant cadence is approached via the dominant chord (V) but, rather than resolving conventionally to the tonic (I), falls unexpectedly to the subdominant (IV). The result is that no single cadence in Tye's Latin music (with the exception of a piece's final cadence) can be predicted with certainty. This is 'peevish and humoursome' music, to be sure, but music that is as compellingly artful as that written by any Renaissance composer, or indeed by any English composer from any period.

Quaesumus omnipotens et misericors Deus is ostensibly for six voices, although there is no point at

which six voices are deployed simultaneously. Moreover, the fifth voice down (baritone in modern parlance) is missing from the only source (a set of partbooks copied around the time of Tye's death) and therefore requires reconstruction (here by Nigel Davison in 1987). It is a paraliturgical motet whose text was adapted from a prayer for Henry VII (the revised prayer is tendered on behalf of 'thy family' rather than specifically for the King). From the outset, the alternation of high and low voices with their muscularly close internal imitation announces that this is music by Christopher Tye; indeed the motet provides a measurable amount of musical material for the *Missa Euge bone*. English cadences at the words 'in terris' and 'gratiosi', along with Tye's trademark interrupted subdominant cadence at the word 'devitata', lend fervour and directness to this Latin work which was, unusually, written during King Edward VI's reign (1547–1553). Tye gave music lessons to Edward VI (Henry VII's grandson), and the fact that the text had originally been designed as an intercession for the young King's grandfather goes some way towards explaining the composition and tolerance of Tye's Latin motet in rampantly Protestant times.

The **Missa Euge bone** is Tye's masterpiece, and for that reason it has been suggested that this six-voice work was Tye's doctoral submission to Cambridge University in 1545. However, it is just as likely that the Mass dates from Queen Mary's reign (1553–1558) and that it was composed shortly after the motet *Quaesumus omnipotens et misericors Deus*, on which the Mass is partly based. The alternation of high and low voices throughout the Mass derives from the opening textures of the motet, and the first interrupted subdominant cadence occurs within a minute of the start of the Gloria in the three lower voices. The English cadence at 'Agnus Dei' introduces a jubilant section of stretto imitation at the words 'Filius Patris', where fifteen beats contain fourteen stretto entry points. The second, more reflective, section of the Gloria again plays on the antiphonal effect between upper and lower voices, and the interrupted subdominant cadence at 'altissimus' introduces magical block-chord homophony at the words 'Jesu Christe'. The short final section of the Gloria culminates in a major-mode English cadence which leaves the listener dazzled—the entire text of the Gloria has been set expansively and colourfully in under six minutes. This is lean complexity at its best. The Credo is even shorter, although two-fifths of the full Credo text is omitted in order to achieve this. The Credo, like the Gloria, is also in three sections, and much of the material of the Gloria is re-used, although the interrupted subdominant cadence which appears just over a minute after the start of the movement now appears in the transparent upper voices (as it had done in the motet) to blissful effect, and this is followed by a section of sublime polyphony in which Tye's sustained voice-leading creates a beguiling sense of dynamic stasis. An English cadence towards the end of the first section of the Credo leads into the movement's central section, which is at first reflective but changes mood as the resurrection is announced. The short final section of the Credo culminates in the same stretto passage that was heard at the end of the Gloria's opening section. The Sanctus begins with block-chord harmony—six arresting chords to carry the six syllables of the three statements of the opening word. At the word 'Sabaoth', the first section ends with another masterly cadence, this time where the dominant harmony seems to prepare for a resolution, but which stays resolutely where it is. The next two sections are for high and low voices respectively. But this time the upper voices appear in four parts rather than three (the treble part divides into two) and create a celestial texture which is answered by the resonantly handled lower four voices in the following section. The Osanna begins with three block chords, and the Sanctus ends with an

interrupted subdominant cadence, which heralds the arrival of the Benedictus. The slow and measured procession of the entries of the Benedictus theme is inexorably satisfying, and once the last voice to enter (the lowest) has stated the theme, the section stops, at which point the boisterous Osanna surprises because it does not begin with block chords. The Agnus Dei is—uniquely for the period—set four times. The first Agnus Dei alternates high and low voices and then brings all six voices together for an extended span of stretto imitation: nineteen entries over thirty beats. The second Agnus Dei, scored for the four lower voices, passes through colourful submediant harmony to end with Tye's most effective interrupted subdominant cadence of all. The third Agnus Dei creates an engaging five-voice texture by splitting both of the top voice parts into two, and underpins them with a fluid baritone line which ends with a melodic ostinato that states itself almost four complete times before seamlessly veering off to create the closing cadence. That the upper lines present themselves as a strict four-voice canon is astonishing given the delicate aural beauty of this section. The final Agnus Dei begins with commanding homophony which leads to a closing section where one final interrupted subdominant cadence ushers in the closing bars of this phenomenal work. The title of the Mass—'Well done, good [servant]'—seems to relate to the Parable of the Talents in the Gospels according to Matthew and Luke, yet there is no convincing explanation for it. It will do, however, as an accolade to Tye's accomplishment as composer of this iconic piece.

Give almes of thy goods is a pithy setting of an Offertory Sentence, which appeared in both the 1549 and 1552 Books of Common Prayer. This is an Edwardine creation in every way. Constructed in the ABB form of the early English anthem, this four-voice piece lasts for under two minutes and is entirely syllabic.

Christ rising is a six-voice setting of the Easter Anthems. The text belongs to the 1552 Book of Common Prayer, where it was ritually substituted for the Venite during Matins on Easter Day. The lowest partbook of the only (early seventeenth-century) source of this piece has been lost and requires reconstruction (here by John Langdon in 1970). The harmonic language is bold and frequently dissonant. The English cadence at the words 'of the dead' is one of the more gentle of the piece's many dissonances. The augmented chord and subsequent simultaneous false relation used to paint the words 'For seeing that by man came death' might, on their own, be found expressive and tolerable, but the other fourteen instances of the simultaneous false relation (and three other non-simultaneous ones) make this piece acoustically disturbing (most notably so at the words 'For as by Adam all men do die'). Each occurrence of the false relation is justifiable in terms of micro word-painting, and the brilliantly conceived contrasting consonant ending does justice to the words 'restored to life', but the overall effect is brash in the extreme. Perhaps it was this aspect of Tye's stylistic dogma that so agitated Elizabeth I: 'Sometimes playing on the organ in the chapel of Queen Elizabeth, which contained much music, but little delight to the ear, she would send the verger to tell him he played out of tune; whereupon he sent word that her ears were out of tune.'

Peccavimus cum patribus nostris is a Prayer-Motet which also bears classification as a Votive Antiphon, specifically a Jesus Antiphon by virtue of the words at the end of the first section. The cadence at the mention of the name of Jesus is heartfelt. The ear is prepared for a plagal cadence (IV–I), but instead the musical canvas is, without warning, illuminated with the colours of the supertonic (II). That the piece is scored for seven voices suggests that it dates from the reign of Queen Mary, and it certainly

bears comparison with the other large-scale antiphons written during Mary's reign by the likes of Tallis, Sheppard, and Mundy. Indeed *Peccavimus cum patribus nostris* surpasses even the work of Tye's contemporaries because of its organic growth and purposeful progression. The two extended sections for four voices, and another for three voices, do more than offer textural contrast: they manipulate the listener (and indeed performer) into adopting Tye's resolute mindset which dictates that the composition exists solely to prepare—on a vast scale—for the arrival of its climax, where all good things ('holy love, hatred of sin, and a burning desire for the heavenly kingdom') 'grow more and more'. In literal terms this piece is a romantic symphony: romantic because its narrative qualities are manifest, and symphonic because polyphonic lines have rarely sounded together so effectively.

Tye's **Western Wynde Mass** is one of three surviving English Masses based on the same monophonic song (the other two are by John Taverner and John Sheppard). The song's avowedly secular text ('Western wind, when wilt thou blow? The small rain down can rain, Christ, if my love were in my arms, and I in my bed again!') is exactly the kind of Mass model that The Council of Trent found inappropriate at its debates concerning sacred music in the early 1560s. It is not certain which of the three Western Wynde Masses appeared first, although it would not have been Sheppard's. Tye's setting clearly complements Taverner's, and it is generally assumed that Taverner's Mass was the original. Where Taverner's cantus firmus migrates between three of the four voice parts, Tye presents the melody exclusively in the alto part—the very one that Taverner chose not to use. And Taverner's fivefold ascending melodic ostinato in the bass part of the opening of the Sanctus is matched by a sixfold descending melodic ostinato in the bass part of Tye's Sanctus (both encompassing exactly the same range of a tenth). Both settings were written in the second half of King Henry VIII's reign, and Tye's setting contains some decidedly antique devices, which makes it possible (though far from probable) that Tye's setting was chronologically the earlier. Among these devices is the late-medieval cadential formula at the end of the Osanna to the Sanctus, where the bass part leaps up an octave to arrive above the tenor, the first-inversion phrase ending at 'miserere nobis' in the Gloria, and the busily syncopated writing at the 'qui venit' section of the Benedictus which is reminiscent of the style of the late-fifteenth-century Eton Choirbook. But Tye's interrupted subdominant cadence makes three appearances (to indicate the end of the bass ostinato in the Sanctus, at 'gloria tua' in the Sanctus, and halfway through the third and final Agnus Dei)—an indication that Tye had, by this stage, formulated his own modus operandi. The English cadence also makes two appearances (at 'unigenitum' in the Credo, and at 'peccata mundi' in Agnus Dei II), and a unique submediant cadence (in later classical harmony the archetypal form of interrupted cadence) colours the end of the Benedictus before the start of its Osanna. The Western Wynde Mass is probably the earliest music included on this recording, but it nevertheless bears all the hallmarks of the mature Tye.

The English text of the **Nunc dimittis** is non-standard: it has features in common with versions from 1535 and 1539, and the musical setting predates the award of Tye's doctorate in 1545. This canticle would seem to date from Tye's Cambridge years, when the composer first fell under the influence of the Protestant reformer Richard Cox (later Archdeacon of Ely Cathedral and responsible for Tye's appointment as Master of the Choristers there). The pervasive, almost self-conscious, use of imitation shows the influence of the modern Continental style, but the harmonic idiom and the manner of text-setting are quintessentially English.

JEREMY SUMMERLY © 2012

1 Quaesumus omnipotens et misericors Deus

Quaesumus omnipotens et misericors Deus	*We beseech thee, almighty and merciful God,*
ut famulos tuos vivifices nos gratia tua	*that thou wilt quicken us thy family with thy grace,*
quos tibi nullatenus mori velles	*whom thou dost by no means wish to die,*
et errantes in viam ducas qui tua sub protectione	*and that thou wilt lead us, wandering, back into thy way,*
in terris militamus miseri.	*who wretchedly struggle here on earth under thy protection.*
Moveant te preces nostrae	*May our prayers move thee,*
nam ad te solum venimus supplices.	*for to thee alone do we come in supplication.*
Da opem fer auxilium et crimina nostra dele	*Give aid, bring help and take away our sins*
quibus ad iram te incitavimus,	*by which we have roused thee to anger,*
et cor purum nobis donato ut vitiorum voragine devitata	*and grant us a pure heart, so that avoiding the abyss of vice*
tibi serviamus ac in tranquilla pace	*we may serve thee in tranquil peace*
dum in humanis agimus.	*while we live this human life.*
Tam feliciter poscimus nostra tempora pertransire	*May we so happily pass through our own time*
ut post huius vitae decursum ad te	*that, after the course of this life, we may come to thee*
qui via veritas et vita es gratiosi valeamus venire. Amen.	*who art the way, the truth and the life. Amen.*

adapted from a prayer for KING HENRY VII

Missa Euge bone

2 Gloria in excelsis Deo	*Glory to God in the highest*
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	*and on earth peace to men of good will.*
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.	*We praise you. We bless you. We adore you. We glorify you.*
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	*We give you thanks for your great glory.*
Domine Deus, rex caelestis, Deus Pater omnipotens,	*Lord God, king of heaven, God the Father almighty,*
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,	*Lord, only-begotten Son, Jesus Christ,*
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	*Lord God, Lamb of God, Son of the Father.*
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;	*You who take away the sins of the world, have mercy on us;*
qui tollis peccata mundi,	*you who take away the sins of the world,*
suscipe deprecationem nostram;	*receive our prayer;*
qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	*you who sit at the right hand of the Father, have mercy on us.*
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.	*For you only are holy. You only are Lord.*
Tu solus altissimus, Jesu Christe.	*You only are most high, Jesus Christ.*
Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.	*With the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.*
3 Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,	*I believe in one God, Father almighty,*
factorem caeli et terrae,	*maker of heaven and earth,*
visibilium omnium et invisibilium.	*of all visible and invisible things.*
Et in unum Dominum Jesum Christum,	*And in one Lord Jesus Christ,*
Filium Dei unigenitum,	*the only-begotten son of God,*
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem	*Who for us men, and for our salvation,*
descendit de caelis.	*came down from heaven.*

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum scripturas. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris.	*And was incarnate by the Holy Spirit* *through the virgin Mary, and was made man.* *He was also crucified for us:* *under Pontius Pilate he died and was buried.* *And on the third day he rose again according to the scriptures.* *And ascended into heaven:* *he sits at the right hand of the Father.*
Et exspecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.	*And I await the resurrection of the dead,* *and the life of the world to come. Amen.*
4 Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Osanna in excelsis.	*Holy, holy, holy, Lord God of hosts.* *Heaven and earth are full* *of your glory.* *Hosanna in the highest.*
5 Benedictus qui venit in nomine Domini. Osanna in excelsis.	*Blessed is he who comes in the name of the Lord.* *Hosanna in the highest.*
6 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	*Lamb of God, who takes away the sins of the world,* *have mercy on us.*
7 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	*Lamb of God, who takes away the sins of the world,* *have mercy on us.*
8 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	*Lamb of God, who takes away the sins of the world,* *have mercy on us.*
9 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.	*Lamb of God, who takes away the sins of the world,* *grant us peace.*

10 Give almes of thy goods

Give almes of thy goods, and turn never thy face from any poor man:
and then the face of the Lord shall not be turned away from thee.

OFFERTORY SENTENCE *from the* BOOK OF COMMON PRAYER, 1549/1552, *after* TOBIAS 4: 7

11 Christ rising

Christ rising again from the dead now dieth not.
Death from henceforth hath no power upon him.
But in that he died, he died but once to put away sin; but in that he liveth, he liveth unto God.
And so likewise, count yourselves dead unto sin, but living unto God in Christ Jesu our Lord.

Christ is risen again, the first fruits of them that sleep.
For seeing that by man came death, by man also cometh the resurrection of the dead.
For as by Adam all men do die so by Christ all men shall be restored to life.

ROMANS 6: 9–11, 1 CORINTHIANS 15: 20–22 (texts appointed to be sung on Easter Day in Edward VI's second Prayer Book, 1552)

12 Peccavimus cum patribus nostris

Peccavimus cum patribus nostris,	*We have sinned with our fathers,*
iniuste egimus, iniquitatem fecimus.	*we have done amiss and dealt wickedly.*
Tuae tamen clementiae spe animati	*Moved, however, by the hope of thy mercy,*
ad te supplices confugimus benignissime Jesu.	*we fly to thee as suppliants, O most bounteous Jesus.*
Qui ut omnia potes:	*As thou art he who can do all things,*
ita omnibus vere te invocantibus vere praesto es.	*so thou art truly present for all calling upon thee.*
Respice itaque in nos infelices peccatores,	*Be merciful, therefore, to us miserable sinners,*
bonitas immensa.	*O immense goodness.*
Respice in nos ingratissimos miseros:	*Be mindful of us ungrateful wretches,*
salus et misericordia publica,	*O salvation and manifest mercy,*
nam despecti ad omnipotentem venimus;	*for, despicable, we come to the Almighty;*
vulnerati ad medicum currimus deprecantes	*wounded, we run to the healer begging*
ut non secundum peccata nostra facias	*that thou wilt not deal with us according to our sins,*
neque secundum iniquitates nostras retribuas nobis.	*nor reward us according to our wickedness.*
Quin potius misericordiae tuae antiquae memor	*Rather, remember thine ancient mercies,*
pristinam clementiam serva	*continue thy former clemency,*
ac mansuetudini adhibe incrementum	*and confirm thy custom,*
qui tam longanimiter suspendisti ultionis gladium.	*O thou who hast for so long withheld the sword of vengeance.*
Ablue innumerositatem criminum,	*Wash away our innumerable crimes,*
qui delectaris multitudine misericordiarum.	*O thou who delightest in a multitude of mercies.*
Ingere cordibus nostris tui sanctissimum amorem	*Pour into our hearts thy most holy love,*
peccati odium ac caelestis patriae	*hatred of sin, and a burning desire*
ardens desiderium,	*for the heavenly kingdom,*
quod magis ac magis crescere faciat	*and let thine almighty goodness*
tua omnipotens bonitas. Amen.	*make them grow more and more. Amen.*

Western Wynde Mass

13 Gloria in excelsis Deo	*Glory to God in the highest*
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	*and on earth peace to men of good will.*
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.	*We praise you. We bless you. We adore you. We glorify you.*
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	*We give you thanks for your great glory.*
Domine Deus, rex caelestis, Deus Pater omnipotens,	*Lord God, king of heaven, God the Father almighty,*
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,	*Lord, only-begotten Son, Jesus Christ,*
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	*Lord God, Lamb of God, Son of the Father.*
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis;	*You who take away the sins of the world, have mercy on us;*
qui tollis peccata mundi,	*you who take away the sins of the world,*
suscipe deprecationem nostram;	*receive our prayer;*
qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.	*you who sit at the right hand of the Father, have mercy on us.*

Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus.
Tu solus altissimus, Jesu Christe.

For you only are holy. You only are Lord.
You only are most high, Jesus Christ.

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

With the Holy Spirit, in the glory of God the Father. Amen.

14 Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula,
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum, consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem
descendit de caelis.

I believe in one God, Father almighty,
maker of heaven and earth,
of all visible and invisible things.
And in one Lord Jesus Christ,
the only-begotten son of God,
born of the Father before all ages,
God from God, light from light,
true God from true God,
begotten not made, consubstantial with the Father,
by whom all things were made.
Who for us men, and for our salvation,
came down from heaven.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine, et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis:
sub Pontio Pilato passus et sepultus est.
Et resurrexit tertia die secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.

And was incarnate by the Holy Spirit
through the virgin Mary, and was made man.
He was also crucified for us:
under Pontius Pilate he died and was buried.
And on the third day he rose again according to the scriptures.
And ascended into heaven:
he sits at the right hand of the Father.

Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi. Amen.

And I await the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.

15 Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Holy, holy, holy, Lord God of hosts.
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.

16 Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

17 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy on us.

18 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
have mercy on us.

19 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Lamb of God, who takes away the sins of the world,
grant us peace.

20 Nunc dimittis

Lord, let thy servant now depart in peace, according to thy promise.
For mine eyes have seen the saviour sent from thee, whom thou hast prepared before the face of thy people.
A light to lighten the Gentiles, to be the glory of thy people Israel.

Glory to the Father and to the Son, and to the Holy Ghost.
As it was in the beginning, and is now, and ever shall be, world without end. Alway so be it.

LUKE 2: 29–32

The Choir of Westminster Abbey

Organist and Master of the Choristers James O'Donnell *Sub-Organist* Robert Quinney

Choristers

George Cooper, Seung-Youn Han, Siu Oh Lam, Omar Lingemann, Andrew Liu, Benjamin MacLean, Bede Porter, Orlando Beeny, Luciano Cusack, Matthew Lloyd-Wilson, Hugh Rowlands, Joshua Simoes, Augustus Bell, Oluwatimilehin Otudeko, Theodore Beeny, Thomas Fetherstonhaugh, Timothy Fairbairn, Luke Leonard Rush, David Rees

Lay Vicars

alto Simon Gay, Michael Lees, Ben Turner, David Martin, David Gould
tenor Leigh Nixon, Julian Stocker, Mark Dobell, William Balkwill, Matt Long, Simon Wall
bass Jonathan Brown, Julian Empett, Robert Macdonald, Lawrence Wallington, Stuart Young

www.westminster-abbey.org

Quaesumus omnipotens et misericors Deus was edited and reconstructed by Nigel Davison, *Christ rising* by John Langdon
Peccavimus cum patribus nostris was edited by Edward Tambling

Recorded in All Hallows, Gospel Oak, London, on 20–22 June 2011
Recording Engineer DAVID HINITT
Recording Producer JEREMY SUMMERLY
Executive Producers SIMON PERRY, NICK FLOWER
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXII

Front illustration: Orb of the world in Christ's hand (detail from the Westminster Retable)
Copyright © Dean and Chapter of Westminster

CHRISTOPHER TYE naquit vers 1505, comme son contemporain direct Thomas Tallis, et les annales dont nous disposons se montrent étonnamment muettes sur ce que ces deux hommes, pourtant fort prisés de leur vivant, firent avant les années 1530. Après, les biographies sont moins floues : Tallis fut employé au prieuré de Douvres puis à l'abbaye de Waltham (deux institutions qui furent dissoutes alors qu'il y travaillait) avant de partir chanter à la cathédrale de Cantorbéry ; Tye, lui, passa une licence de musique à Cambridge, en 1536, et chanta comme « lay clerk » à King's College. Tous deux furent liés à la cour, tous deux s'avérèrent très doués pour écrire des œuvres sacrées latines et pour mettre en musique des textes anglais à l'intention les unes de l'Église catholique, les autres de l'Église anglicane réformée ; enfin, tous deux furent nommés à des postes importants peu avant leurs quarante ans, postes qu'ils assumèrent avec aplomb (Tallis fut Gentleman de la Chapel Royal à Londres pendant plus de quarante ans et Tye fut maître des choristes à la cathédrale d'Ely pendant vingt ans). Si aucun des deux ne s'attacha vraiment à écrire de la musique vocale profane, tous deux composèrent activement de la musique instrumentale—Tallis se focalisa sur la musique de clavier, quand Tye fit du consort de violes son univers sonore favori. Leurs penchants religieux divergèrent également, même si chacun parvint à naviguer sur les eaux politiques un rien tumultueuses du milieu du XVI^{e} siècle. Tallis était ainsi un catholique romain qui réussit à œuvrer avec fruit pour l'Église anglicane sous Édouard VI et Élisabeth, tandis que Tye, aux penchants clairement protestants, contribua pleinement au culte catholique sous Marie. Mais Tallis était décrit comme « doux et paisible », là où Tye était réputé « irritable et grincheux ». Ce qui se retrouve d'ailleurs dans leur musique : celle de Tallis est généreusement convaincante ; celle de Tye est volontaire. Du coup, ce dernier arrête souvent l'auditeur par des gestes audacieux et sans compromis ; mais à chaque moment étonnamment obstiné de ce que nous connaissons de son œuvre correspondent, bien plus nombreux, des moments de beauté saisissante. Tye était, à l'évidence, son propre maître et ses limites musicales avaient un tracé clair, bien défini. Voilà peut-être pourquoi une autre figure inflexible de son temps—le roi Henri VIII—aurait eu ces mots élogieux : « L'Angleterre a un dieu, une vérité et, pour l'art de la musique, un docteur—et c'est le Docteur Tye. »

Cet enregistrement propose un choix d'œuvres sacrées de Tye à quatre, six et sept voix. Deux messes et deux motets-prières en latin, non liturgiques, côtoient une sentence de l'offertoire, un introït pascal et un cantique de l'Evensong, en anglais. Malgré une fonction et un effet bien différents, toutes ces pièces sont, on le sent, de la même plume et l'on entend pas moins de dix fois cette caractéristique de l'harmonie de Tye qu'est la « cadence interrompue à la sous-dominante » (à ne pas confondre avec la « cadence anglaise », plus courante, présente chez maints compositeurs Tudor et jacobéens, voire chez certains compositeurs du Continent). Cette cadence est abordée via l'accord de dominante (V) mais, au lieu d'être résolue à la conventionnelle tonique (I), elle tombe inopinément à la sous-dominante (IV). Aucune cadence (hormis la cadence finale) ne peut donc être prédite avec certitude dans la musique latine de Tye, une musique certes « irritable et grincheuse » mais aussi irrésistiblement savante que celle de n'importe quel compositeur renaissant ou, au vrai, de tout autre Anglais d'alors.

Quaesumus omnipotens et misericors Deus se veut à six voix, même si celles-ci ne sont jamais déployées en même temps. En outre, la cinquième voix (notre baryton moderne) manque dans la source unique, un ensemble de parties séparées copié vers la mort de Tye, et dut donc être reconstruite (elle le fut ici par Nigel Davison

en 1987). Il s'agit d'un motet paraliturgique au texte adapté d'une prière pour Henri VII (la prière révisée est offerte à « ta famille » plutôt que spécifiquement au roi). D'emblée, l'alternance des voix graves et aiguës, avec son imitation interne vigoureusement serrée, annonce que c'est une musique de Christopher Tye ; ce motet fournit aussi une part non négligeable du matériau musical de la *Missa Euge bone*. Les cadences anglaises aux mots « in terris » et « gratiosi », mais aussi la cadence interrompue à la sous-dominante (sceau de Tye) à « devitata », confèrent un caractère fervent et direct à cette œuvre latine écrite, chose rare, sous le règne d'Édouard VI (1547–1553), auquel Tye donna des leçons de musique ; le texte étant, à l'origine, une intercession pour Henri VII, le grand-père du jeune roi, on comprend mieux pourquoi ce motet latin fut composé et toléré en des temps de protestantisme pur et dur.

Comme la **Missa Euge bone** à six voix est le chef-d'œuvre de Tye, d'aucuns suggérèrent que le compositeur la présenta pour son doctorat à l'Université de Cambridge en 1545. Mais il est tout aussi probable qu'elle ait été écrite sous le règne de Marie (1553–1558), peu après le motet *Quaesumus omnipotens et misericors Deus* sur lequel elle repose en partie. La constante alternance de voix aiguës et graves dérive des textures inaugurales du motet, et la première cadence interrompue à la sous-dominante survient aux trois voix inférieures une minute après le début du Gloria. La cadence anglaise à « Agnus Dei » introduit une jubilante section d'imitation par strette aux mots « Filius Patris », avec quatorze points d'entrée de strette en quinze temps. Plus méditative, la deuxième section du Gloria joue une nouvelle fois sur l'effet antiphoné entre les voix supérieures et inférieures, et la cadence interrompue à la sous-dominante, à « altissimus », introduit une magique homophonie par blocs d'accords aux mots « Jesu Christe ». La courte section finale culmine en une cadence anglaise en mode majeur qui laisse l'auditeur ébloui—tout le Gloria a été mis en musique en moins de six minutes expansives et colorées. De la meilleure complexité économe. Le Credo est encore plus court au prix, il est vrai, de l'omission des deux cinquièmes du texte. Il compte trois sections, qui réutilisent une large part du matériau du Gloria (en trois sections lui aussi), à ceci près que la cadence interrompue à la sous-dominante entendue un peu plus d'une minute après le début du mouvement apparaît désormais aux transparentes voix supérieures (comme dans le motet), pour un effet serein ; suit alors une section d'une sublime polyphonie où la conduite des voix tenue crée un envoûtant sentiment d'équilibre dynamique. Vers la fin de la première section, une cadence anglaise mène à la section centrale, qui abandonne son humeur méditative à l'annonce de la résurrection. La courte section finale du Credo culmine dans le passage en strette qui concluait la section inaugurale du Gloria. Le Sanctus s'ouvre sur une harmonie par blocs d'accords—six accords saisissants pour véhiculer les six syllabes de la triple énonciation du premier mot. À « Sabaoth », la première section se clôt sur une nouvelle cadence magistrale, où l'harmonie de dominante, bien que semblant se préparer à une résolution, ne bouge pas d'un iota. Les deux sections suivantes s'adressent respectivement à des voix aiguës et graves. Mais cette fois, les voix supérieures apparaissent à quatre et non à trois parties (la partie de treble se scinde en deux) pour créer une texture céleste à laquelle répondent, dans la section suivante, les quatre voix inférieures, traitées avec résonance. L'Hosanna s'ouvre sur trois blocs d'accords et le Sanctus s'achève sur une cadence interrompue à la sous-dominante, qui annonce l'arrivée du Benedictus. La lente procession mesurée des entrées du thème de ce dernier est inexorablement convaincante et, une fois le thème énoncé par la dernière voix à devoir

entrer (la plus grave), la section s'arrête et le tumultueux Hosanna nous surprend, qui ne commence pas par des blocs d'accords. Fait unique à l'époque, il y a quatre Agnus Dei. Le premier alterne voix aiguës et graves avant de réunir les six voix pour une vaste imitation par strette : dix-neuf entrées en trente temps. Le deuxième, adressé aux quatre voix inférieures, passe par une pittoresque harmonie de sous-dominante pour conclure sur la plus efficace de toutes les cadences interrompues à la sous-dominante jamais écrites par Tye. Le troisième génère une attachante texture à cinq voix en scindant en deux les deux parties vocales supérieures, épaulées d'une fluide ligne de baryton s'achevant sur un ostinato mélodique qui s'énonce presque quatre fois complètes avant de virer sans heurt pour créer la cadence conclusive. Chose étonnante vu la subtile beauté sonore de cette section, les voix supérieures se présentent comme un canon strict à quatre parties. Le dernier Agnus Dei part sur une impérieuse homophonie, qui mène à une section conclusive où une ultime cadence interrompue à la sous-dominante lance les mesures terminales de cette œuvre phénoménale. Le titre de la messe—« C'est bien, bon [serviteur] »—semble renvoyer à la parabole des talents, dans les évangiles selon saint Matthieu et saint Luc, même s'il n'y a à cela aucune explication convaincante. Il constituera toutefois une marque d'approbation à ce que Tye a accompli avec cette pièce devenue icône.

Give almes of thy goods exprime avec concision une séquence de l'offertoire apparue dans les Books of Common Prayer de 1549 et de 1552. Affectant la forme ABB de l'anthem anglais primitif, cette pièce à quatre voix—à tous égards, une création édouardienne—dure moins de deux minutes et est entièrement syllabique.

Christ rising est une mise en musique à six voix de l'anthem pascal. Ce texte fait partie du Book of Common Prayer de 1552, où le rituel le substitua au Venite pendant les matines du jour de Pâques. La partie la plus grave étant manquante dans la seule source qui nous reste (datant du début du XVII^{e} siècle), nous avons opté pour la reconstitution opérée par John Langdon en 1970. Le langage harmonique est audacieux et souvent dissonant. La cadence anglaise aux mots « of the dead » est une des nombreuses dissonances douces de cette pièce. Pris tout seuls, l'accord augmenté et la fausse relation simultanée suivante, utilisés pour peindre les mots « For seeing that by man came death », pourraient sembler expressifs et tolérables, mais les quatorze autres exemples de fausse relation simultanée (plus trois autres encore, non simultanées) confèrent à cette œuvre une acoustique perturbante (surtout aux mots « For as by Adam all men do die »). Chacune de ces fausses relations peut se justifier en termes de micro-figuralisme et la conclusion consonante contrastive, brillamment conçue, rend justice aux mots « restored to life » mais l'effet global est impertinent à l'extrême. Ce fut peut-être cet aspect du dogme stylistique de Tye qui agita tant Élisabeth I^{re} : « Parfois, alors qu'il jouait sur l'orgue de la chapelle de la reine Élisabeth, qui abritait beaucoup de musique, mais sans grand plaisir pour l'oreille, elle envoyait le bedeau lui dire qu'il jouait faux ; sur quoi il lui faisait savoir que c'étaient ses oreilles qui étaient désaccordées. »

Peccavimus cum patribus nostris est un motet-prière également classé parmi les antiennes votives, plus particulièrement celles de Jésus, à cause des derniers mots de sa première section. La cadence survenant à la mention du nom de Jésus vient du fond du cœur. Alors que l'oreille s'attend à une cadence plagale (IV–I), la trame musicale est tout à trac illuminée par les couleurs de la sus-tonique (II). Avec ses sept voix, cette pièce pourrait dater du règne de Marie et elle soutient assurément la comparaison avec les autres antiennes d'envergure composées sous ce même règne par les Tallis, Sheppard et

autres Mundy. En fait, avec cette œuvre à la croissance organique, à la progression réfléchie, Tye surpasse même ses contemporains. Les deux sections prolongées à quatre voix, et une autre à trois voix, vont au-delà du contraste de texture : elles manipulent l'auditeur (et, au vrai, l'interprète) jusqu'à lui faire adopter la détermination de Tye dictant que la composition a pour seul but de préparer—à grande échelle—l'arrivée de l'apogée, où toutes les bonnes choses (« l'amour sacré, la haine du péché et un brûlant désir de royaume céleste ») « croissent de plus en plus ». Cette œuvre est une véritable symphonie romantique : romantique par ses qualités narratives et symphonique parce que les lignes polyphoniques ont rarement résonné ensemble avec une telle efficacité.

La **Western Wynde Mass** de Tye est, avec celles de John Taverner et de John Sheppard, l'une des trois messes anglaises fondées sur le même chant monophonique à nous avoir été conservées. Le texte ouvertement profane du chant (« Vent d'ouest, quand souffleras-tu ? La petite pluie peut bien tomber, Christ, si mon amour pouvait être dans mes bras, et moi de nouveau dans mon lit ! ») en fait exactement le genre de modèle que le concile de Trente jugea inconvenant pour une messe, quand il débattit de la musique sacrée, au début des années 1560. On ne sait au juste laquelle des trois Western Wynde Masses fut la première, mais ce ne fut pas celle de Sheppard. Celle de Tye est le complément évident de celle de Taverner, généralement considérée comme l'originale. Là où Taverner fait migrer son cantus firmus entre trois des quatre parties vocales, Tye présente la mélodie à la seule partie d'alto—celle-là même que Taverner choisit de ne pas utiliser. Et le quintuple ostinato mélodique ascendant, à la basse, de l'ouverture du Sanctus de Taverner est égalé, dans le Sanctus de Tye, par un sextuple ostinato mélodique descendant, à la basse (chacun couvrant exactement une dixième). Ces deux messes furent rédigées dans la seconde moitié du règne d'Henri VIII et celle de Tye renferme quelques procédés résolument archaïques, si bien qu'elle a pu (mais c'est hautement improbable) être chronologiquement la première. Parmi ces procédés figurent la formule cadentielle médiévale tardive, à la fin de l'Hosanna menant au Sanctus, où la partie de basse bondit d'une octave pour arriver au-dessus du ténor ; la fin de phrase à l'état de premier renversement à « miserere nobis », dans le Gloria ; et l'écriture très syncopée au « qui venit » du Benedictus, qui rappelle le style de l'Eton Choirbook (fin du XV^{e}). La cadence interrompue à la sous-dominante n'en apparaît pas moins trois fois (pour indiquer la fin de l'ostinato à la basse dans le Sanctus, à « gloria tua » dans le Sanctus et à mi-chemin du troisième et dernier Agnus Dei)—signe que Tye avait, à cette époque, formulé sa propre méthode. La cadence anglaise apparaît aussi deux fois (à « unigenitum » dans le Credo et à « peccata mundi » dans l'Agnus Dei II), tandis qu'une cadence unique à la sus-dominante (ce sera, dans l'harmonie classique plus tardive, la forme archétypale de la cadence interrompue) colore la conclusion de Benedictus avant le début de l'Hosanna. La Western Wynde Mass est probablement la plus ancienne musique de ce disque, ce qui ne l'empêche pas de porter tous les sceaux du Tye de la maturité.

Le texte anglais du **Nunc dimittis** n'est pas standard : il partage des éléments avec des versions de 1535 et de 1539 et sa mise en musique est antérieure au doctorat de Tye (1545). Ce cantique semble remonter aux années que le compositeur passa à Cambridge, sous l'influence première du réformateur protestant Richard Cox (futur archidiacre de la cathédrale d'Ely, dont il fera nommer Tye maître des choristes). L'usage presque envahissant de l'imitation révèle l'influence du style continental moderne, même si l'idiome harmonique et la manière de mettre le texte en musique sont tout ce qu'il y a de plus anglais.

JEREMY SUMMERLY © 2012

Traduction HYPERION

CHRISTOPHER TYE war ein direkter Zeitgenosse von Thomas Tallis: beide Komponisten wurden in der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts, um 1505 herum, geboren. Beide Musiker wurden bereits zu ihren Lebzeiten hochgeschätzt; daher ist es umso merkwürdiger, dass keinerlei Aufzeichnungen mit Hinweisen darauf überliefert sind, wo und wie Tye und Tallis vor den 1530er Jahren tätig waren. Ab dieser Zeit nehmen die Biographien der beiden Männer jedoch Gestalt an: während Tallis an der Dover Priory und dann an der Waltham Abbey tätig war (beide Institutionen wurden aufgelöst, während Tallis dort angestellt war) und dann nach Canterbury zog und dort dem Kathedralchor beitrat, bewarb Tye sich im Jahre 1536 um ein Musikstudium in Cambridge und sang als lay clerk am King's College. Beide Komponisten bauten sich am Hof gute Beziehungen auf und beide waren besonders versiert darin, sowohl geistliche Musik in lateinischer Sprache für die römisch-katholische Kirche als auch englischsprachige Musik für die reformierte anglikanische Kirche zu komponieren. Beiden wurden in ihren späten Dreißigern wichtige Stellen übertragen, die sie mit Souveränität ausübten (Tallis war über vierzig Jahre lang als Gentleman der Chapel Royal in London tätig, während Tye zwanzig Jahre lang die Stelle als Master of the Choristers an der Kathedrale zu Ely innehatte). Auf dem Gebiet der weltlichen Vokalmusik war weder der eine noch der andere sonderlich produktiv, doch komponierten beide zahlreiche instrumentale Werke—Tallis konzentrierte sich dabei auf Musik für Tasteninstrumente, während Tye die Klangwelt des viol consort vorzog. Obwohl beide während der politisch brisanten Zeit in der Mitte des 16. Jahrhunderts einen sicheren Kurs einschlugen, unterschieden sie sich doch in ihren religiösen Überzeugungen. Tallis war katholisch und schrieb trotzdem während der Herrschaft sowohl von Eduard VI. als auch von Elisabeth I. zahlreiche Werke für die anglikanische Kirche, trug jedoch während der Herrschaft Marias zu den katholischen Gottesdiensten in vollem Maße bei. Doch während Tallis als „milde und ruhig" beschrieben wurde, wirkte Tye auf seine Zeitgenossen eher „gereizt und launenhaft". Das spiegelt sich auch in der Musik der beiden Komponisten wider: wo Tallis' Musik in großzügiger Weise überzeugend ist, sind Tyes Werke eigensinnig. Das läuft darauf hinaus, dass Tye seine Hörer mit kühnen und kompromisslosen Gesten konfrontiert; doch kommen in Tyes überliefertem Oeuvre auf jeden überraschenden, sturen Moment mehrere Augenblicke von atemberaubender Schönheit. Tye hatte offensichtlich einen starken Willen und seine musikalischen Grenzen waren klar und deutlich abgesteckt. Vielleicht war das der Grund dafür, weshalb eine weitere eigensinnige Figur dieser Zeit (Heinrich VIII.) Tye angeblich in rosigen Farben charakterisierte: „England hat einen Gott, eine Wahrheit und einen Doktor für die Kunst der Musik—und das ist Dr. Tye."

Die vorliegende Aufnahme präsentiert eine Auswahl der geistlichen Werke Tyes für vier, sechs und sieben Stimmen. Zwei Messen und zwei nichtliturgische Gebetsmotetten in lateinischer Sprache stehen an der Seite von einem Offertoriumsvers, einem Oster-Introitus und einem Canticum der Abendandacht, die alle in englischer Sprache vertont sind. Es ist deutlich hörbar, dass alle diese Werke von demselben Komponisten stammen, doch sind Funktion und Effekt jeweils sehr unterschiedlich. Ein merkliches Charakteristikum der Tye'schen Harmonik ist der „subdominantische Trugschluss", der in den hier vorliegenden Werken nicht weniger als zehn Mal auftaucht (der subdominantische Trugschluss ist nicht zu verwechseln mit der üblicheren „englischen Kadenz" [bzw. „English cadence"], die in der Musik vieler Komponisten der Tudor- und der Jakobitischen Zeit vorkommt und sogar von einigen Komponisten des europäischen Kontinents verwendet wurde). Der subdominantische

Trugschluss wird über die Dominante (V) angesteuert, anstatt sich dann aber in der konventionellen Weise zur Tonika (I) hin aufzulösen, fällt er unerwartet auf die Subdominante (IV). Demzufolge kann keine Kadenz in der lateinischsprachigen Musik Tyes (mit der Ausnahme der Schlusskadenz am Ende des Stücks) mit Sicherheit vorhergesagt werden. Es ist dies in der Tat „gereizte und launenhafte“ Musik, doch ist diese Musik auch so fesselnd und kunstvoll gearbeitet, dass sie nicht nur zur besten Renaissance-Musik, sondern auch zur besten englischen Musik aller Zeiten gehört.

Quaesumus omnipotens et misericors Deus ist anscheinend für sechs Stimmen angelegt, doch treten die sechs Stimmen nirgends zusammen auf. Zudem ist die fünfte Stimme von oben (die heutzutage als Bariton bezeichnet würde) in der einzigen überlieferten Quelle (einem Satz Stimmbücher, die etwa zu dem Zeitpunkt von Tyes Tod kopiert wurden) nicht verzeichnet und muss daher rekonstruiert werden (hier liegt die Version von Nigel Davison von 1987 vor). Es handelt sich hierbei um eine paraliturgische Motette, deren Text nach einem Gebet für Heinrich VII. bearbeitet wurde (das bearbeitete Gebet ist für „Deine Familie“ verfasst und nicht mehr allein für den König). Von Anfang an wird durch das Alternieren von hohen und tiefen Stimmen mit muskulös-enger innerer Imitation deutlich, dass es sich hierbei um ein Werk von Christopher Tye handelt. Tatsächlich kommt in der Motette recht viel musikalisches Material der *Missa Euge bone* zum Ausdruck. Englische Kadenzen bei den Worten „in terris“ und „gratiosi“ sowie Tyes Markenzeichen, der subdominantische Trugschluss, bei dem Wort „devitata“ sorgen in diesem lateinischsprachigen Werk für Leidenschaft und Direktheit, das ungewöhnlicherweise während der Herrschaft Eduards VI. (1547–1553) entstand. Tye erteilte Eduard VI. (der Enkel Heinrichs VII.) Musikunterricht und allein die Tatsache, dass der Text ursprünglich als Fürbitte für den Großvater des jungen Königs gedacht war, erklärt bereits zum großen Teil die Komposition und Tolerierung einer lateinischen Motette von Tye, die zu einer Zeit entstand, als der Protestantismus die dominierende Religionsrichtung war.

Die **Missa Euge bone** ist Tyes Meisterwerk, weshalb die These aufgestellt worden ist, dass er dieses sechsstimmige Werk 1545 zur Erlangung der Doktorwürde an der Universität zu Cambridge vorgelegt haben könnte. Ebenso besteht jedoch die Möglichkeit, dass die Messe aus der Herrschaft Marias (1553–1558) stammt und dass sie kurz nach der Motette *Quaesumus omnipotens et misericors Deus* entstand, auf der die Messe zum Teil basiert. Das Alternieren von hohen und tiefen Stimmen durch die gesamte Messe hinweg stammt aus dem Beginn der Motette, und der erste subdominantische Trugschluss kommt bereits in der ersten Minute des Gloria in den drei unteren Stimmen vor. Die englische Kadenz bei „Agnus Dei“ leitet einen jubelnden Abschnitt von enger Nachahmung (oder imitazione stretta) bei den Worten „Filius Patris“ ein, wo in 15 Zählzeiten 14 stretto-Einsätze erfolgen. Der zweite, nachdenklichere Abschnitt des Gloria greift wieder auf den antiphonischen Effekt zwischen den oberen und den unteren Stimmen zurück und der subdominantische Trugschluss bei „altissimus“ leitet einen zauberhaften homophonen Abschnitt in Blockakkorden bei den Worten „Jesu Christe“ ein. Der kurze Schlussabschnitt des Gloria kulminiert in einer englischen Kadenz in Dur, die den Hörer geradezu geblendet zurücklässt— der gesamte Text des Gloria ist hier umfangreich und farbenprächtig in weniger als sechs Minuten erklungen: schlanke Komplexität vom Feinsten. Das Credo ist sogar noch kürzer, obwohl zwei Fünftel des vollen Credo-Texts ausgelassen sind, um diese Kürze zu erreichen. Ebenso wie das Gloria ist auch das Credo in drei Abschnitte unterteilt und ein großer Teil des Materials des Glorias

wird wiederverarbeitet, obwohl der subdominantische Trugschluss, der kaum mehr als eine Minute nach Satzbeginn erscheint, nun in den transparenten Oberstimmen (ebenso wie in der Motette) zu hören ist, was einen herrlichen Effekt erzeugt. Darauf folgt ein Abschnitt von außergewöhnlicher Polyphonie, in dem Tyes ausgehaltene Stimmführung für einen wunderschönen Eindruck eines dynamischen Stillstands sorgt. Eine englische Kadenz gegen Ende des ersten Credo-Abschnitts führt in den Mittelteil des Satzes hinüber, der zunächst nachdenklich anmutet, nach Ankündigung der Auferstehung jedoch lebhafter wird. Der kurze Schlussteil des Credos kulminiert in derselben stretto-Passage, die auch am Ende des ersten Gloria-Abschnitts zu hören war. Das Sanctus beginnt mit Blockakkord-Harmonien—sechs fesselnde Akkorde tragen die sechs Silben des dreimaligen Ausrufs des Wortes „Sanctus“. Bei dem Wort „Sabaoth“ endet der erste Teil mit einer weiteren meisterhaften Kadenz, in der diesmal die Dominante auf eine Auflösung vorzubereiten scheint, doch bleibt die Harmonie mit Entschlossenheit dort, wo sie ist. Die nächsten beiden Abschnitte sind jeweils für die hohen und dann die tiefen Stimmen gesetzt. Hier erscheinen die Oberstimmen jedoch vier- und nicht dreistimmig (die Treble-Stimme teilt sich) und erklingen als himmlische Textur, die von den nachhallenden vier Unterstimmen im folgenden Abschnitt beantwortet wird. Das Osanna beginnt mit drei Blockakkorden und das Sanctus endet mit einem subdominantischen Trugschluss, der den Beginn des Benedictus ankündigt. Die langsame und gemessene Abfolge der Themeneinsätze im Benedictus ist unaufhaltsam und sehr befriedigend, und wenn die letzte Stimme, die noch übrig ist (in diesem Falle die tiefste), das Thema vorgetragen hat, endet der Abschnitt und das ungestüme Osanna sorgt für Überraschung, da es nicht mit Blockakkorden beginnt. Das Agnus Dei ist—was zu der Zeit einzigartig war—viermal vertont. Im ersten Agnus Dei alternieren hohe und tiefe Stimmen, bevor alle sechs Stimmen zusammen während eines längeren Abschnitts der imitazione stretta erklingen: 19 Einsätze in 30 Zählzeiten. Das zweite Agnus Dei ist für die vier Unterstimmen gesetzt und bewegt sich durch eine farbenprächtige submediantische Harmonie und wird mit Tyes wirkungsvollstem subdominantischen Trugschluss überhaupt beendet. Im dritten Agnus Dei wird eine fesselnde fünfstimmige Textur geschaffen, indem beide Oberstimmen geteilt und von einer fließenden Baritonlinie unterstützt werden, die mit einem melodischen Ostinato endet, das fast viermal vollständig erklingt, bevor es nahtlos in die Schlusskadenz übergeht. Dass die Oberstimmen als strenger vierstimmiger Kanon erklingen, ist angesichts der zarten Schönheit dieses Abschnitts erstaunlich. Das letzte Agnus Dei beginnt mit eindrucksvoller Homophonie, die in einen Schlussteil hineinführt, in dem ein letzter subdominantischer Trugschluss die abschließenden Takte dieses phänomenalen Werks einläutet. Der Titel der Messe—„Vortrefflich, du guter [Knecht]“—scheint sich auf das Gleichnis von den anvertrauten Zentnern aus den Evangelien nach Matthäus und nach Lukas zu beziehen, doch lässt sich dafür keine überzeugende Erläuterung finden. Man kann ihn jedoch auch auf Tye beziehen, wenn man die kompositorische Leistung bewertet, die in diesem ikonischen Stück steckt.

Give almes of thy goods ist eine prägnante Vertonung eines Offertoriumsverses, der in dem Book of Common Prayer sowohl von 1549 als auch von 1552 erschien. Es ist dies in jeder Hinsicht ein typisches Werk der Eduardinischen Zeit. Es ist vierstimmig und in der ABB-Form des frühen englischen Anthems angelegt, hat eine Dauer von weniger als zwei Minuten und ist gänzlich syllabisch gehalten.

Christ rising ist eine sechsstimmige Vertonung eines Anthems zur Osterzeit. Der Text stammt aus dem Book of

Common Prayer von 1552, wo er dem Ritus gemäß während der Morgenandacht am Ostersonntag an die Stelle des Venite gestellt wurde. Das tiefste Stimmbuch der einzigen Quelle dieses Stücks (die aus dem 17. Jahrhundert stammt) ist verschollen und muss rekonstruiert werden (hier liegt die Version von John Langdon von 1970 vor). Der harmonische Ausdruck ist kühn und oft dissonant. Die englische Kadenz bei den Worten „of the dead“ [der Toten] ist ein eher mildes Beispiel der vielen Dissonanzen des Stücks. Der übermäßige Akkord und darauffolgende simultane Querstand, mit dem die Worte „For seeing that by man came death“ [Denn da durch einen Menschen der Tod gekommen ist] musikalisch dargestellt werden, könnte, für sich allein genommen, als expressiv und erträglich betrachtet werden, doch lassen die weiteren 14 simultanen Querstände (sowie die drei nicht-simultanen Beispiele dieses Stilmittels) das Stück akustisch verstörend erscheinen (besonders bei den Worten „For as by Adam all men do die“ [Denn wie sie in Adam alle sterben]). Die einzelnen Querstände lassen sich alle jeweils in Hinsicht auf die Mikro-Tonmalerei rechtfertigen, und das brillant konstruierte kontrastierend-konsonante Ende wird den Worten „restored to life“ [lebendig gemacht werden] gerecht, doch ist der Gesamteffekt geradezu penetrant. Vielleicht war es dieser Aspekt des Tye'schen stilistischen Dogmas, der Elisabeth I. so erregte: „Es passierte manchmal, dass er die Orgel in der Kapelle der Königin Elisabeth spielte und zwar viel Musik machte, das Ohr allerdings nur wenig erfreute. Dann schickte sie ihm einen Kirchendiener, um ihm ausrichten zu lassen, dass er schräg spiele, woraufhin er zur Antwort schickte, dass ihre Ohren schräg seien.“

Peccavimus cum patribus nostris ist eine Gebetsmotette, die ebenso als Votiv-Antiphon klassifiziert wird (und die sich aufgrund der Worte am Ende des ersten Abschnitts auf Jesus selbst bezieht). Die Kadenz, die erklingt, wenn der Name Jesu genannt wird, ist tiefempfunden. Das Ohr ist auf eine plagale Kadenz (IV–I) vorbereitet, allerdings wird die musikalische Struktur, ohne Vorwarnung, von den Klangfarben der Supertonika (II) ausgeleuchtet. Die Tatsache, dass das Werk siebenstimmig angelegt ist, deutet an, dass es aus der Herrschaft Marias stammt und es hält dem Vergleich mit den anderen großangelegten Antiphonen dieser Zeit von Tallis, Sheppard und Mundy durchaus stand. Aufgrund seines organischen Anwachsens und seiner zielgerichteten Entwicklung übertrifft *Peccavimus cum patribus nostris* sogar die Werke der Zeitgenossen Tyes. Mit den beiden ausgedehnten Abschnitten für vier Stimmen und einem weiteren für drei Stimmen erzeugt Tye mehr als nur einen strukturellen Kontrast: durch sie manipuliert der Komponist die Hörer (und auch die Ausführenden) insoweit, als dass sie seine resolute Denkweise annehmen, die diktiert, dass die Komposition allein der Vorbereitung—in einem riesigen Maßstab—auf den Höhepunkt dient, wo alle guten Dinge („heilige Liebe, Hass gegen die Sünde, und eine brennende Sehnsucht nach dem himmlischen Reich“) „mehr und mehr wachsen“. Dieses Werk ist eine romantische Symphonie im wörtlichen Sinne: romantisch, weil seine narrativen Qualitäten offensichtlich sind, und symphonisch, weil polyphonische Linien nur selten derart wirkungsvoll zusammenklingen.

Tyes **Western Wynde Mass** ist eine von drei überlieferten englischen Messen, denen dasselbe monophone Lied zugrunde liegt (die anderen beiden Vertonungen stammen von John Taverner und John Sheppard). Der ausgesprochen weltliche Text des Liedes („Western wind, when wilt thou blow? The small rain down can rain, Christ, if my love were in my arms, and I in my bed again!“ [Westwind, wann wirst du wehen? Der leichte Regen kann herunterregnen, Christus, wenn doch meine Liebe in meinen Armen wäre, und ich wieder in meinem Bett!]) ist

genau die Art Vorlage, die das Tridentiner Konzil als ungeeignet befand, als es zu Beginn der 1560er Jahre geistliche Musik diskutierte. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, welche der drei Western Wynde Messen als erste erschien, doch kann man wohl davon ausgehen, dass es nicht die von Sheppard war. Tyes Vertonung ist offenbar als Gegenstück zu Taverners angelegt und es wird weithin angenommen, dass Taverners Messe das Originalwerk war. Während der Cantus firmus bei Taverner in drei der vier Stimmen hin- und herwandert, wird bei Tye die Melodie ausschließlich in der Altstimme präsentiert—eben der Stimme, die Taverner nicht verwendete. Und Taverners fünffaches aufsteigendes melodisches Ostinato in der Bassstimme zu Beginn des Sanctus findet bei Tye sein Pendant in dem sechsfachen absteigenden melodischen Ostinato in der Bassstimme des Sanctus (und beide haben genau denselben Tonumfang von einer Dezime). Beide Vertonungen entstanden während der zweiten Hälfte der Herrschaft Heinrichs VIII. und in Tyes Version finden sich einige ausgesprochen altertümliche Stilmittel, so dass die Möglichkeit (weniger jedoch die Wahrscheinlichkeit) besteht, dass Tyes Vertonung chronologisch früher entstand. Unter jenen Stilmitteln ist die spätmittelalterliche Kadenzformel am Ende des Osanna im Sanctus, wo die Bassstimme einen Oktavsprung nach oben macht und oberhalb des Tenors ankommt, das Phrasenende in der ersten Umkehrung bei „miserere nobis“ im Gloria und der eifrig synkopierte Satz bei dem „qui venit“-Teil des Benedictus, der an den Stil des Eton Choirbooks des späten 15. Jahrhunderts erinnert. Doch tritt auch Tyes subdominantischer Trugschluss dreimal auf (um das Ende des Ostinatos im Bass des Sanctus anzuzeigen, bei „gloria tua“ im Sanctus und bei der Hälfte des dritten und letzten Agnus Dei)—ein Hinweis darauf, das Tye zu dieser Zeit bereits seinen eigenen Modus Operandi ausgestaltet hatte. Die englische Kadenz tritt ebenfalls zweimal auf (bei „unigenitum“ im Credo und bei „peccata mundi“ im Agnus Dei II) und eine einzigartige submediantische Kadenz (die in der späteren klassischen Harmonie die archetypische Form des Trugschlusses bilden sollte) färbt das Ende des Benedictus ein, bevor dessen Osanna beginnt. Die Western Wynde Mass ist das wahrscheinlich älteste Werk der vorliegenden Einspielung, doch trägt es bereits alle Kennzeichen des reifen Tye.

Der englische Text des **Nunc dimittis** entspricht nicht dem Standard: es hat gemeinsame Merkmale mit Fassungen aus den Jahren 1535 und 1539, und die musikalische Vertonung muss entstanden sein, bevor Tye 1545 die Doktorwürde verliehen wurde. Dieses Canticum scheint aus der Zeit zu stammen, die Tye in Cambridge verbrachte, als er erstmals unter den Einfluss des protestantischen Reformers Richard Cox kam (der später der Erzdiakon der Kathedrale zu Ely wurde und dort die Ernennung Tyes als Master of the Choristers bewirkte). Der durchgängige, fast gezwungene Einsatz der Imitation zeigt den Einfluss des modernen Stils des europäischen Kontinents, doch sind der harmonische Ausdruck und die Art der Textvertonung urenglisch.

JEREMY SUMMERLY © 2012
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE